

Tesis de Grado

Erótica Pudorosa de las superficies pintadas

Lázaro Olier

Carrera: Licenciatura en Artes Plásticas orientación Dibujo
DNI: 38170909
Legajo: 71363/7
Teléfono celular: (343)6212384
Email: laru09@gmail.com
Director: Fernando Javier Davis
Tema: Monocromías *queer*
Lugar: Centro Universitario de Arte – UNLP

Agradecimientos

Agradezco profundamente a mi familia, que con mayor o menor distancia, me acompaña siempre. A la Universidad Nacional de La Plata que me brindó la posibilidad de realizar la carrera como becario del Albergue Universitario. A Fernando Davis, amigo y director en todo, y al Grupo Micropolíticas de las Desobediencias Sexuales. A la "China" Yannuzzi y Galería Cariño por acompañarme y confiar en mi trabajo como artista. A Pablo Farneda, por el afecto y las palabras intercambiadas que me ayudaron a armar un norte. A mi queridísimo Luna en Piscis, Eva Costello, Lila Llunez y Sofia Irene. Y a todxs lxs amigxs con quienes compartimos carcajadas, alguna que otra lágrima y muchos mates lavados.

Resumen

El cuerpo de obra comprendido en este trabajo de Tesis es una exploración plástica en torno al concepto de *monocromías queer*. Se caracteriza por la formulación del color *blanco refractario*, incorporar materiales cosméticos y operar desde la opacidad de las imágenes, a contramano de un arte *queer* que tematiza de forma explícita cuerpos, géneros y sexualidades disidentes. Pretendemos indagar aquí cómo estas obras configuran una *erótica pudorosa de las superficies pintadas* a través de ciertas estrategias que convocan a lo erótico en el tratamiento de los soportes.

Introducción:

El cuerpo de obra que comprende este trabajo de Tesis de Grado, es una exploración en torno al concepto de monocromías *queer*. Está compuesto por las series “Pudorosas”, “Reservas” y una serie sin título. Son obras en papel, realizadas con técnicas y procedimientos del mundo de la cosmética, trazando a su vez, diálogos con medios artísticos tradicionales y la historia de la pintura.

Una pausa en el ejercicio de la mirada es necesaria para notar, en sus superficies de un contraste monocromo casi blanco, palabras y frases reveladas a medias, tímidos gestos o leves indicios de color.

En este texto haremos un análisis de estas producciones, indagando en las relaciones que se trazan con la historia de la pintura y referentes artísticos. También, apuntamos a reconocer la especificidad material del dispositivo, entendiendo este como los “medios y técnicas de producción de las imágenes, su modo de circulación y, eventualmente, de reproducción, los lugares en los que ellas son accesibles, los soportes que sirven para difundirlas” (Aumont, 1992, p. 202). Con el objetivo de precisar de qué forma, estas obras, configuran una erótica pudorosa de la superficie pintada.

Sobre la producción

“Pudorosas” es una serie de pinturas al óleo sobre papel. En ellas los colores se ocultan y se mezclan con veladuras blancas, se encuentran desaturados a un punto tal en que los diferentes pigmentos parecen, más bien, distintas temperaturas de blanco. El papel se ruboriza con los trazos del pincel, que roza su superficie como una piel a maquillar. Algunas piezas contienen palabras que se revelan a medias, escondidas entre las pinceladas.

En la serie “Reservas”, las obras fueron realizadas utilizando rubor sobre papel. La brocha de maquillaje recogió distintos tonos de la paleta de rubores y los depositó suavemente sobre la superficie, interrumpiendo tímidamente la monotonía blanca. Todas las piezas de esta serie contienen frases, se dibujan con una obturación de pequeñas zonas que se reservan de la aplicación del rubor.

Por último, la serie sin título, compuesta por las obras “Parhelio I”, “Cinturón de Venus” y “Aurora”. En estas, las sombras para ojos y el rubor, son utilizados como pigmento que se incorpora al aceite de lino para componer pintura al óleo. El brillo tornasol del maquillaje persiste en toda la extensión del papel, pulsando mínimo y oculto bajo veladuras de pintura blanca.

Estas producciones coinciden en una forma similar de trabajar el contraste monocromo de un blanco refractario. Este color, fue formulado siguiendo algunos lineamientos que Nicolás Cuello (2016) señala sobre la labor llevada adelante por el colectivo de activismo artístico Cromoactivismo:

“Propuesto como un ensayo micropolítico, Cromoactivismo trabaja en el rediseño de paletas cromáticas en las que colectivamente se reescribe la historia política de cada pigmento, su nombre, su historia y sus referencias en la vida social. ¿Quién nombró los colores como los conocemos? ¿Por qué naturalizamos que los colores nos arrastren a conexiones y asociaciones históricas que no cuestionamos? ¿Quedan colores por inventar? [Es] un trabajo cooperativo que desprograma la maquinaria de la intelegibilidad sensible de la luz”.

Más adelante, desarrollaremos cómo las producciones de este grupo constituyen una referencia artística principal para esta Tesis.

La refracción, para la física, es el cambio de dirección y velocidad de una onda, como la luz o el sonido, producido por las propiedades del material por donde esta se propaga. Coloquialmente, lo refractario como adjetivo, se refiere a la rebeldía o la resistencia de personas a ajustarse a ciertas ideas o comportamientos. En el caso del blanco refractario, es una metáfora que designa una distorsión, fricción o corrimiento de una monotonía monocroma estricta y, a la vez, un lugar de enunciación que invita a pensar ciertas formas de resistencia política.

Las obras “Parhelio I”, “Cinturón de Venus” y “Aurora”, ostentan tímidamente el brillo iridiscente del maquillaje, cubren su superficie con un velo resplandeciente. Sus nombres hacen referencia a efectos ópticos atmosféricos en los que la luz del sol no se encuentra en estado pleno, está más bien, tornasolada. Una especie de luz de artificio o falsa; refractaria.

Para ser más precisos, ante ciertas condiciones en la atmósfera, la luz solar se refracta y se manifiestan a la izquierda y/o derecha del sol manchas brillantes, blancas o coloreadas. A estas manchas se les denomina “soles falsos” o “parhelios” (ver imagen 1). Por otro lado, el cielo al atardecer presenta, al este, una banda donde la luz del sol adquiere un color rosáceo, que se separa del horizonte por la sombra de la tierra. A este efecto atmosférico se le llama Cinturón de Venus (ver imagen 2). Por último, la aurora es el período previo al amanecer, en la que el cielo se ilumina con un resplandor azulado.

En la serie “Pudorosas” esta refracción se presenta como una disolvencia del blanco, que pulsa como interferencias muy tenues de color y variaciones de temperatura. Como una luz que se tuerce para no permanecer en una monotonía rigurosa. En

“Reservas”, la refracción de un blanco vergonzoso enrojece, se desplaza hacia el rojo de forma suave al dibujar frases cursis.

El desplazamiento hacia el rojo, en física y astronomía, es el efecto de distorsión gradual que un observador puede notar en la luz de un cuerpo emisor que se aleja. Usamos este término como una metáfora para dar cuenta de la distancia que estas obras sostienen por pudor, vergüenza o reserva.

Otra correlación trazada en este corpus, es convocar a lo *queer* como estrategias de opacidad y reticencia de las imágenes. “A contramano de un cierto ‘arte *queer*’ que hoy es llamado a representarse en un repertorio más o menos estable y reconocible de imágenes que tematizan cuerpos y sexualidades disidentes” (Davis, 2018). En su lugar, estas obras apuestan a una desorganización de estos aparatos de producción disciplinaria de lo sensible.

La expresión *queer*¹ señala una operación crítica en relación a algunas producciones de movimientos de minorías sexuales y de género en el arte, que “también producen en su seno modelos normativos, mecanismos de exclusión y órdenes jerárquicos” (Bernini, 2018).

Para dar cuenta de la especificidad de estas producciones, podemos servirnos de las categorías con las que Didi-Huberman esboza el término “*imágenes-luciérnagas*” en *Supervivencia de las luciérnagas* (2012), a partir de unos textos homoeróticos de Pier Paolo Pasolini. Se trata de imágenes que pueden desaparecer, pero solo en la medida en que nos neguemos a seguir viéndolas. En el caso de las comprendidas en este trabajo de Tesis, necesitan atención amable y pausa en el ejercicio de la mirada para notar los pequeños resplandores torcidos que se ocultan entre una blancura.

En síntesis, podemos argumentar que estas obras constituyen una exploración en torno al concepto de *monocromías queer*. Es decir, una monocromía refractaria y reservada, que recurre a la opacidad y reticencia de la imagen como un modo crítico de intervención ante ciertos órdenes sensibles. Son imágenes que operan desde el deseo y el pudor. Se cubren de velos para resistir la luz de las evidencias, clara, coherente y disciplinaria, que revela, (sobre)expone y ordena cuerpos, géneros y sexualidades disidentes conforando un canon de lo desviado y la alteridad.

¹ Movimientos y organizaciones de disidencias sexuales y de género, angloparlantes en un principio y extendido luego a los de habla hispana, han apropiado críticamente el término *queer* y han hecho de este un lugar de enunciación política. En inglés esta palabra es una injuria que señala a los cuerpos e identidades “anormales”.

Ahora puedes mirar

*“mira ahora mira ahora puedes mirar
que ya me he puesto maquillaje
Y si ves mi imagen te vas a alucinar
y me vas a querer besar”
Mecano – Maquillaje (1982)*

“Mirarte de a poco”, “Llené la almohada de besos soñando que eras vos”, “Quiero escuchar tus palabras con la boca”, “De qué color es la noche cuando solo sueño con tus besos”, son algunas de las frases presentes en estas obras. Son lo suficientemente sugerentes como para argumentar *erotismo*, uno que se caracteriza por una forma *cursi* de enunciar una distancia erótica, un contacto entre los cuerpos que no sucede. Lo *cursi*, en la cultura popular, es una categoría del orden de las pasiones o los sentimientos descontrolados, feminizados y dramáticos, contrarios a la racionalización masculina de las emociones.

Para pensar lo *erótico*, nos serviremos de los términos que Susan Sontag esgrime:

“Lo que ahora importa es recuperar nuestros sentidos. Debemos aprender a ver más, a oír más, a sentir más. Nuestra misión no consiste en percibir en una obra de arte la mayor cantidad posible de contenido [sino] reducir el contenido de modo de poder ver en detalle el objeto [...] En lugar de una hermenéutica, necesitamos una erótica del arte” (1984; 9-10).

Es así que podemos caracterizar como una erótica la sensualización de las superficies, por ejemplo, en el suave trazo del pincel que maquilla al papel, y a este mismo, que viste un brillo tornasol que encanta la mirada. También, los distintos colores y frases que se insinúan pero no terminan de revelarse. Una suerte de vínculo sostenido entre dejarse y no dejarse ver, entre lo erótico y el pudor.

Otro aspecto a destacar, son los lazos que este cuerpo de obra proyecta con la historia de la pintura en el trabajo de la monocromía. En *Formalismo e historicidad*, Benjamin Buchloh define a esta como una de las exploraciones clave en la pintura desde el siglo XX. La caracteriza por componer “un esquema cromático de modulación tonal extremadamente diferenciado [o] a un esquema de un único tono o color” (2004; 224). El autor sostiene que en los primeros ejemplos de pintura puramente monocromática, en la obra de las vanguardias históricas como el constructivismo ruso, el cubismo o la Escuela de Bauhaus, la pintura giraba en torno a “la obsolencia del color local [y] el tratamiento del color y la luz como pura materialidad” (2004; 225).

Si bien los trabajos contemplados en esta Tesis, comparten características similares con las formas en las que se ha explorado la monocromía, y mantiene aspectos tradicionales de la pintura como la labor sobre superficies, el formato rectangular y la factura manual, se trata de una exploración local y contemporánea. Destacable por incorporar elementos del mundo de la cosmética como material con el cual pintar y que se convierten en pintura al óleo, a la vez, tensa los mismos límites del concepto de monocromía, formulando un color que se resiste a permanecer singular. Como “una puesta en escena de la pintura misma como artificio y montaje” (Davis, 2018)

Hacer brillar los soportes, vestirlos de velos, pintarlos con maquillaje y ruborizarlos con frases cursis son una serie de estrategias *drag* de sensualización de las superficies pictóricas en estas monocromías. Lo *drag* se refiere a ciertos modos a través de los cuales los lugares comunes que la cultura popular establece para ciertos artefactos, como el maquillaje o la pintura, son montados en nuevas configuraciones exaltando su carácter de artificio. Aquí, la condición de artificio se vincula al uso de ciertas materialidades y estrategias que imponen una distancia a la crudeza de los soportes y la superficie para seducir a la mirada con sus tímidos indicios.

Por estas razones, podemos sostener que este corpus de obra configura una *erótica pudorosa de las superficies pintadas*. Es decir, antes que la representación explícita de cuerpos y sexualidad, se trata de imágenes que articulan sus elementos para revelarse a medias, pulsar entre mostrarse y no mostrarse, como el titilar seductor de las luciérnagas. La pintura aquí se vuelve “un cuerpo vivo, pulsante” (Davis, 2016), como en la canción de Mecano, una piel que ahora está maquillada y puede encantar la mirada.

Referentes

Los referentes artísticos que establecemos aquí como principales, han trabajado monocromías en la pintura. Sostenemos esta afirmación considerando la disciplina pintura en un sentido amplio, que contempla las herramientas y procedimientos más tradicionales, hasta la exploración por fuera de esos márgenes. Además, nuestro análisis está orientado a reconocer en estas obras, una erótica de las superficies. Lo erótico, antes que una tematización explícita, designa ciertas maneras de trabajo y nuestra lectura del dispositivo artístico, es decir, sus condiciones de producción, circulación y recepción.

Robert Rauschenberg, en el año 1951, realiza una serie de cinco “Pinturas blancas”. Se trata de bastidores que funcionan como módulos, ubicados en distintas cantidades por pieza (uno para la primera de la serie, dos para la segunda, tres para la

tercera, cuatro para la cuarta y siete para la quinta) y pintados con látex blanco (imagen 3). El artista resaltaba que estas obras actuaban como una pantalla sensible a las más mínimas variaciones de luz, sombras, incluso clima. Además, brindó instrucciones para rehacer y repintar las obras sin la necesidad de su intervención.

En estas obras, el bastidor, elemento tradicional de la pintura, es utilizado como módulo, y lleva la imprimación característica que sella la porosidad de la tela y lo deja listo para ser intervenido. En este caso, en vez de un pincel cargado, se imprimen sobre sus superficies blancas los cambios sutiles de luz que suceden en el espacio donde se las emplaza. Reconocemos en esta característica una refracción que evade ser fijada en una blancura estática. A la vez, podemos considerar el aspecto de montaje o artificio de la pintura, al estar estas obras acompañadas por instrucciones para su reconstrucción y mantenimiento.

Otro referente seleccionado, Piero Manzoni, nombró como “Acromos” a todas las obras blancas que hizo desde 1957 hasta 1963. Con el objetivo de deshacerse por completo de la narración, presentar una superficie completamente blanca y la ausencia color en la pintura, incorpora métodos de trabajo que hacen foco en la pura posibilidad expresiva de los materiales. Destacaremos de esta serie, una pieza realizada con fibra sintética, similar a una bola de algodón desmenuzada con los dedos, como un lienzo que ha abandonado la tensión plana de la tela sobre el bastidor. (Imagen 4)

Alberto Greco comenzó su serie de pinturas negras en 1959, en ellas el óleo se mezclaba con brea y orina de él mismo y sus amigos, también las exponía a la lluvia y al viento (imagen 5). Aquí, la acción de orinar las pinturas tiene “resonancias homoeróticas del mear público en mingitorios y teteras” (Davis, 2016), es por eso que podemos reconocer una erotización de esas superficies. A la vez, podemos resaltar el contraste con una factura manual que este gesto propone.

En cuanto al corrimiento de la tradicional firmeza e impermeabilidad del lienzo listo para pintar, y en el uso de un material establecido por la cultura mayoritaria como femenino, también teatral, hay una similitud destacable en la obra de Juan Stoppani “100 metros cuadrados de satén blanco” realizada en 1967 en el Instituto Torcuato Di Tella (imagen 6). En esta, la tela cubría una pared interior de una sala de dicha institución, colgaba del techo al piso, plegándose sobre sí misma. A su vez, este material relucía su brillo característico, que resalta de acuerdo al roce de la luz. Una especie de refracción perlada o manto iridiscente que vistió la pared.

Una artista que ha trabajado durante los últimos años de su producción,

principalmente monocromías en la pintura, es Mariela Scafati. Los bastidores pintados de variantes de un mismo color son utilizados como módulos o fragmentos de la obra, componiendo con ellos cuerpos móviles que se asemejan a una persona. Algunos visten algunas prendas cuyo color coincide con la superficie pintada de la tela, otros cuelgan del techo a través de una serie de poleas, como una práctica *shibari*² con la pintura.

“Handcuff’s secrets” (2017) es una obra que nos resulta de particular interés (imagen 7). En ella, bastidores pintados de diferentes tonos de amarillo se alzan y se despegan de la pared por un sistema de poleas. Inmovilizadas y vulnerables al ajuste de las cuerdas, las pinturas dejan ver apenas el lado posterior de la tela, insinuando un secreto que no se termina de revelar.

Por último, el grupo de activismo artístico Cromoactivismo, del cual son miembros Mariela Scafati, Marina De Caro y Guille Mongan. Sus intervenciones en espacios públicos, en el marco de marchas y movilizaciones³ se caracterizan por sus paletas monocromas, donde se reescriben la forma de nombrar los colores en donde “expresiones populares, luchas colectivas, fragmentos de la historia del arte, personajes marginales [...] se vuelven los nuevos modos de pronunciar la aparición de tal o cual coloración” (Cuello, 2016).

En la Marcha del Orgullo LGBT, en el año 2016, Rosa perreo, Rosa maravichonga, Rosa conchaespuma, Rosa fuerte y furiosa fueron algunas variaciones de rosa que aparecieron en sus paletas (imagen 8). En la misma movilización del año 2018, fueron distintos marrones los que se pronunciaron. Marrón sudado, Marrón cicatriz, Marrón grasa, entre otros. En estas intervenciones, el color se refracta, se tuerce de una forma ascética de pronunciarse y teje nuevas asociaciones posibles. “Pantone NO, tinte político SI” (Cromoactivismo, 2017; 2 de abril).

² El shibari es una práctica bondage tradicional japonesa donde se inmoviliza a una persona mediante nudos y ataduras.

³ Movilizaciones como las realizadas los 8 de marzo por el Día Internacional de la Mujer, 24 de marzo por la Memoria Verdad y Justicia y la concentración y vigilia en Congreso por la Ley de Aborto Legal, Seguro y Gratuito, entre otras.

Conclusiones:

La producción artística que compone el cuerpo de obra analizado en esta Tesis, toma de los referentes artísticos mencionados el trabajo de la monocromía y la exploración en torno a los límites y posibilidades de las herramientas tradicionales de la pintura. También, propone una lectura de estos referentes, un trabajo y reflexión acerca de la *erotización* y *sensualización* de las superficies.

Además, debemos mencionar la especificidad en estas obras de convocar a lo *queer* como una forma de intervención crítica que tuerce ciertos órdenes sensibles a partir de estrategias de opacidad y reticencia. Es decir, se resiste a otorgar un sentido o un contenido claro y se corre de la tematización de disidencias corporales, sexuales o de género, que suele tener un lugar central en la representación de lo *queer*.

Otros aspectos característicos y específicos son la incorporación de materiales propios del mundo de la cosmética, la realización de pintura al óleo con sombras para ojos y rubor. También el carácter *refractario* del blanco, que se niega a permanecer estático y oscila tenuemente entre colores, se viste de brillos tornasolados o se sonroja. Una especie de luz intermitente de una luciérnaga que se deja ver por quien presta atención y se oculta ante una mirada que no se sostiene, o una luz torcida, falsa o de artificio como parhelios que se escapan del sol.

Bibliografía:

- Aumont, Jacques. (1992). "El papel del dispositivo" en *La imagen*. Barcelona, España: Paidós.
- Benjamin Buchloh (2004). "Pintura, índice, monocromo: Manzoni, Ryman, Toroni" en *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Madrid: Akal.
- Bernini, Lorenzo (2018). *Las teorías queer. Una introducción*. Barcelona, España: Egales.
- Cromoactivismo (2017, 2 de abril). Cromoactivismo. Activismo poético y transversal [Descripción de foto de perfil en Facebook]. Recuperado de <https://www.facebook.com/1430319627007557/photos/a.1431276243578562/1431277580245095/?type=1&theater>
- Cuello, Nicolás (2016). "El principio cooperativo del color" en Revista *Ramona* recuperado de: <http://www.ramona.org.ar/node/61723>
- Davis, Fernando (2016). "Las heterotopías queer de Alberto Greco". Conferencia dictada en el III Coloquio Internacional de Estudios Queer "Sexualidades / textualidades", organizado por el Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, octubre de 2016.
- Davis, Fernando (2018). "Iridiscencias queer. Imágenes por donde susurra el deseo". Texto para la muestra *Pudorosas*, La Plata: Cariño Ediciones.
- Didi-Huberman, Georges (2012). *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada.
- Halperin, David (2016). "Parte tres. ¿Por qué se ríen las drag queens?" en *Cómo ser gay*. Valencia: Tirant humanidades.
- Sontag, Susan (1984). "Contra la interpretación" y "Notas sobre lo «camp»" en *Contra la interpretación y otros ensayos*. Barcelona: Seix Barral.

Anexo



Imagen 1. Parhelios en Fargo, Dakota del Norte, Estados Unidos. Fotografía: Wikimedia Commons.



Imagen 2. Cinturón de Venus en Teruel, España. Fotografía: Wikimedia Commons.

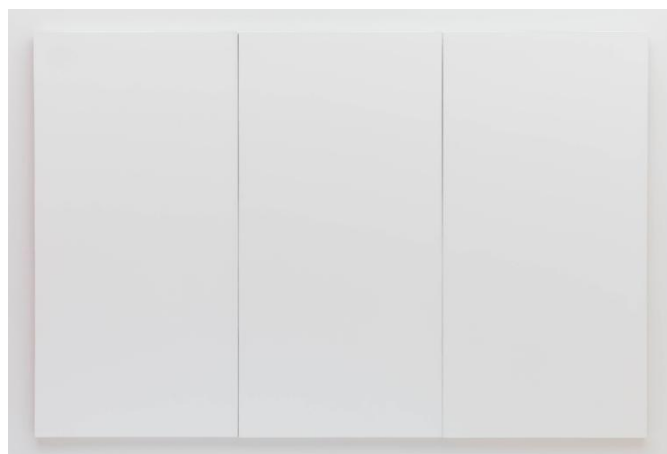


Imagen 3. Robert Rauschenberg, "Pintura Blanca", 1951. Fotografía: San Francisco Museum of Modern Art



Imagen 4. Piero Manzoni, "Acromo" 1961-1962. Fotografía: Wikipedia.



Imagen 5. Alberto Greco, sin título, 1960. Fotografía: Museo Nacional de Bellas Artes.

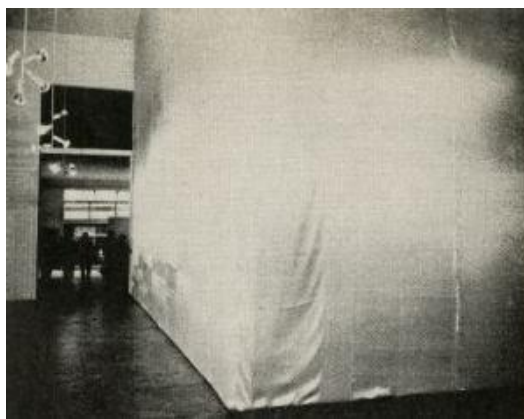


Imagen 6. Juan Stoppani, “100 metros cuadrados de staín blanco”, 1967. Fotografía: Universidad Torcuato Di Tella.



Imagen 7. Mariela Scafati. “Handcuff secrets”, 2017. Fotografía: Galería Isla Flotante.



Imagen 8. Intervención de Cromoactivismo en la Marcha del Orgullo LGBT en el año 2016. Fotografía subida a la página de Facebook de Cromoactivismo.

Pudorosas



De derecha a izquierda "II", "III" y "IV", 2018, óleo sobre papel, 23x31 cm.

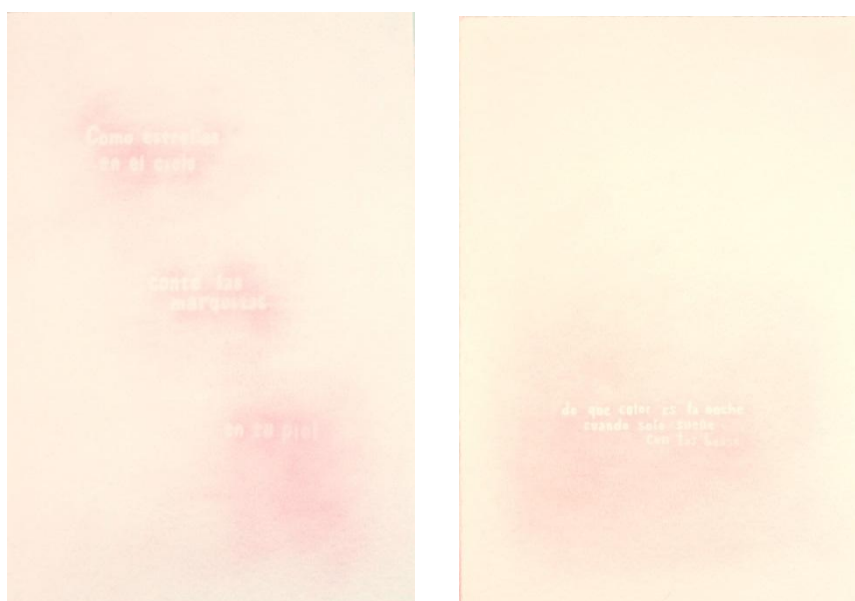


"V", "VI" y "VII", 2018, óleo sobre papel, 23x31 cm.

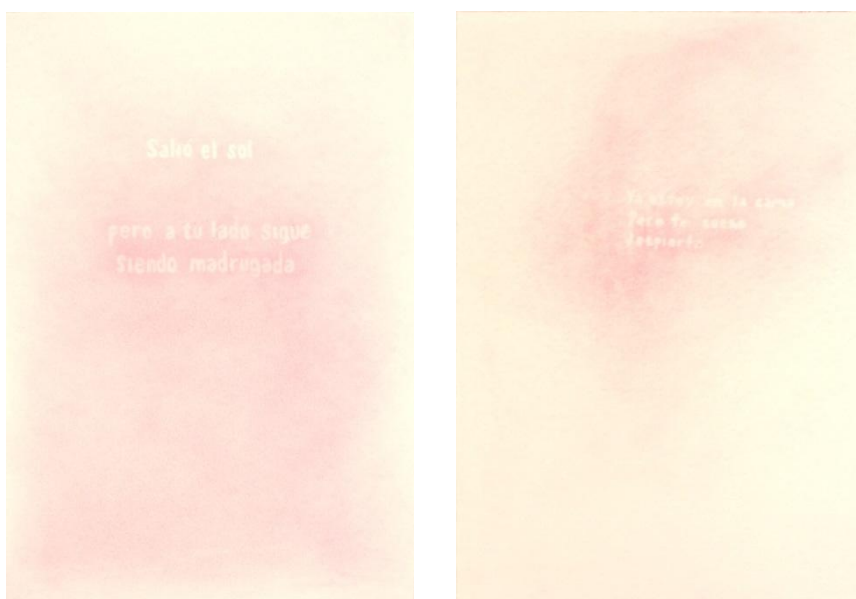
Reservas



"Llené la almohada de besos" y "Quiero escuchar tus palabras", 2018, rubor sobre papel, 34x27cm.



"Como estrellas en el cielo" y "De qué color es la noche", 2019, rubor sobre papel, 35x51cm.



“Salió el sol” y “Ya estoy en la cama”, 2019, rubor sobre papel, 35x51cm.

Serie sin título



“Parhelio I”, “Aurora” y “Cinturón de Venus” 2018, óleo y maquillaje sobre papel, 27x37cm.